ANALYSE DES DIX-SEPT QUATUORS
DE BEETHOVEN

U d'/ of Ottawa
39003007035180

0
34
C73
09

ANALYSE

DES

DIX-SEPT QUATUORS

DE

BEETHOVEN

d'après les notes prises à la SCHOLA CANTORUM de Paris
au cours de composition de

M. Vincent d'INDY

recueillies et rédigées par

PIERRE COINDREAU

Élève du Maître

DEUXIÈME ÉDITION

ÉDITIONS DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, PARIS (Ve)

ANALYSE

DES

DIX-SEPT QUATUORS

DE

BEETHOVEN

d'après les notes prises à la SCHOLA CANTORUM de Paris

au cours de composition de

M. Vincent d'INDY

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

recueillies et rédigées par

PIERRE COINDREAU

Élève du Maître

DEUXIÈME ÉDITION

ÉDITIONS DE LA SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques, PARIS (Ve)

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

ML
410
.B4C73
1909

http://www.archive.org/details/analysedesdixsep00coin

Les dix-sept Quatuors de Beethoven

d'après les notes prises à la SCHOLA CANTORUM en 1900

au cours de composition du Maître

Vincent d'INDY

Avant d'arriver à l'examen des innovations que Beethoven a introduites dans le quatuor à cordes et enfin à l'analyse de ses dix-sept œuvres en ce genre, il ne paraîtra peut-être pas inutile d'esquisser d'abord à grands traits l'histoire des sources musicales auxquelles cette forme d'art puisa la vie, et d'étudier brièvement l'évolution subie par elle au long de la route sur laquelle l'illustre maître de Bonn l'a glorieusement conduite jusqu'à l'apogée, à ce point même où il semble l'avoir arrêtée en la frappant au coin de son immortel génie.

I

Les origines du quatuor.

C'est vers le milieu du XVIIIe siècle que prit naissance le *quatuor à cordes* : il est, pour ainsi dire, la résultante de l'ancien *Concert* et du *Madrigal accompagné*.

a) LE CONCERT.

Au commencement du XVIIe siècle s'opérait la séparation des deux grands Arts, de l'Art de la Parole (musique dramatique) et de l'Art du Geste (musique symphonique). Le divorce fut d'abord plus apparent que réel : la cassure ne se fit pas nette, et les deux anciens alliés vécurent quelque temps encore si confondus qu'ils continuèrent à s'influencer réciproquement. C'est de cette désunion virtuelle que provient la toute première manière du *Concert*, composition au cours de laquelle plusieurs voix ou instruments luttent entre eux, c'est-à-dire *concertent*, et qui n'est que la continuation, complètement faussée d'ailleurs, du *Motet*. Dès le début, le *Concert* se prive de chanteurs, se contentant d'instrumentistes : puis, le *Solo* établissant bientôt son encombrante prépondérance, ce genre prit à l'Église la place que l'*Opéra* prenait au Théâtre.

b) LE MADRIGAL ACCOMPAGNÉ.

La vie du *Madrigal* est plus aventureuse. Simple motet d'église à son origine, puis sur des paroles essentiellement profanes et souvent érotiques, se rattachant ainsi à l'Art de la Parole, c'est grâce au texte d'abord et grâce ensuite au milieu populaire dans lequel il évolue qu'il tient aussi — et par des liens assez étroits — à l'Art du Geste.

Au moment de la désunion des deux grands Arts, le *Madrigal* se divisa en deux branches : la première donna le *Madrigal dramatique*, ancêtre de l'*Opéra* et dont il ne sera pas question ici : c'est dans la seconde que l'on trouve le *Madrigal accompagné*, dont le rôle est important dans la genèse de toute la musique de chambre.

Le *Madrigal accompagné* ne fut pour commencer que la transcription aux instruments de madrigaux à cinq voix pour une voix seule et quatre instruments accompagnants, soit à archets, soit à cordes pincées, voire même à vent. Souvent encore le *Madrigal accompagné* était écrit pour cinq instruments, sans rôle pour la voix, par exemple deux dessus de viole, une haute-contre, une taille et une basse de viole.

Tels sont les premiers éléments de musique de chambre qui furent établis par *Ludovico Viadana* (1565 ? - 1645 ?) et par *Agostino Agazzari* (1578-1605).

Cependant peu à peu les instruments s'émancipèrent, et les voix délaissées durent chercher un asile dans l'*Opéra*. On écrivit alors en *trio* pour deux ou trois instruments et basse continue, c'est-à-dire à deux ou trois parties réelles avec *continuo*. Cette écriture, qu'employèrent l'abbé *Agostino Steffani* (1655-1730), *Jean-Marie Clari* (1669-1745), *Alessandro Scarlatti* (1659-1715), subsista jusqu'à *Sébastien Bach* qui lui-même en fit encore usage.

c) LE QUATUOR.

Dans la première moitié du XVIIIe siècle le clavecin, jusque-là simple réalisateur de la basse continue et par là même indicateur de l'harmonie, réclama un premier rôle et s'attribua parfois une partie récitante : c'est de ce perfectionnement que vient notre moderne musique de chambre avec piano. Mais si l'exception était heureuse il n'en est pas moins certain que les anciens errements constituaient la règle générale. Or, tandis que le *Madrigal* suffoquait, étranglé par la basse continue, le *Concert*, et son succédané la *Symphonie*, triomphaient en s'épanouissant sur quatre parties réelles. Une réaction s'imposait : l'effort se fit, et c'est alors qu'empruntant son fonds au *Madrigal accompagné* et son écriture au *Concert*, le *Quatuor à archets* naquit.

Tout d'abord le *Quatuor* revêtit la forme musicale du *Prélude* et de la *Fugue* : c'est ainsi que se présentent les premières œuvres en ce genre de *Iohann Albrechtsberger* (1736-1809), le maître de Beethoven. Bientôt, pour élargir le cadre de ses compositions, cet artiste essaya de leur appliquer la forme *Sonate* qui commençait d'être très en honneur. Il faut citer encore comme auteurs intéressants *Giovanni Battista Sammartini*, le maître de Gluck, et *François Gossec* (1734-1829) : les quatuors de ce dernier eurent même une telle vogue qu'ils furent plusieurs fois réimprimés.

C'est *Haydn* et *Mozart* qui, reprenant et agrandissant l'idée d'*Albrechtsberger*, la perfectionnèrent et établirent définitivement le quatuor dans la forme *Sonate*. Mais ils se bornèrent à le traiter comme ils traitaient leurs symphonies, et chez eux les uns ne diffèrent des autres que par la suppression des instruments à vent.

Il en est tout autrement avec Beethoven, et dès l'op. 59, c'est-à-dire dès le 7e quatuor, l'écriture est tout à fait différente de celle de la *Sonate* et de celle de la *Symphonie*. Il crée un genre particulier dont l'art est si élevé et la hauteur telle que de nos jours encore il reste en partie incompris du public, pour qui ces sommets semblent toujours inaccessibles.

II

Le quatuor beethovénien.

Ce fut après bien des hésitations que Beethoven se décida à aborder le *quatuor*. Sollicité en 1795 d'écrire une œuvre de ce genre, lui qui avait déjà composé trois *trios* et trois *sonates*, n'osa pas essayer. En 1797, il fit deux esquisses qu'il jugea insuffisantes et qui devinrent, l'une le *trio* op. 3, et l'autre le *quintette* op. 4. En 1799, il se décida enfin.

Dans les seize œuvres de cette forme que Beethoven a laissées il importe de distinguer trois époques correspondant à trois manières différentes :

La première époque comprend les six premiers *quatuors* formant l'op. 18. Elle va de 1799 à 1802. C'est de cette période que date chez le Maître la préoccupation de formes nouvelles.

La seconde époque s'étend de 1806 à 1816. Elle comprend les *7e*, *8e et 9e quatuors* formant l'op. 59 (1806), le *10e* op. 74 (1810) et le *11e* op. 95 (1816).

La troisième époque embrasse les dernières années de l'artiste. C'est en 1822 le *12e quatuor* op. 127 ; en 1825 le *13e* op. 130 ; la même année le *14e* op. 131. Enfin 1826 vit éclore le *15e* op. 132 et le *16e* op. 135.

Il est à remarquer que les *quatuors* sont numérotés, non dans l'ordre naturel de leur composition, mais suivant celui de leur édition. Ainsi le premier écrit est celui qui figure ici le troisième. Les *14e* et *15e* furent composés antérieurement au *13e*, lui-même interrompu par l'écriture du *16e*. Le *final* du *13e* est donc la dernière composition terminée de Beethoven.

Avant de passer à l'analyse particulière de chacun de ces *quatuors*, il convient de donner un aperçu des changements que Beethoven fit subir à la forme des mouvements et du rôle important qu'il attribua à la forme cyclique.

a) FORME DES MOUVEMENTS.

1° Coupe *1er Mouvement*.

Dans cinq morceaux de cette forme la première idée est exposée à une autre tonalité que la *dominante* ou le *relatif* : dans trois elle est énoncée à la tierce majeure inférieure du ton principal, et dans les deux autres à la tierce majeure supérieure.

2° Coupe *Andante.*

Aux pièces lentes Beethoven donne ici fréquemment la forme *1er Mouvement* dont il fait usage pour les *Adagios* ou les *Andantes* de ses *Sonates pour piano.* En revanche, si dans ces dernières œuvres il applique fréquemment aux adagios les coupes *andante binaire* et *Sonate sans développement*, il exclut ici complètement la première et n'emploie qu'une fois la seconde. Les autres types restent communs aux deux sortes d'œuvres, et un seul *andante* des quatuors est constitué par une phrase isolée.

3° Coupe *Scherzo.*

Contrairement aux *Sonates pour piano*, d'où le *Scherzo* est le plus souvent proscrit, il n'est pas de quatuor qui n'en contienne. Dès 1806, avec le n° 2 de l'op. 59, Beethoven crée même un nouveau type, sorte de *Grand Scherzo*, que l'on ne retrouve employé ailleurs par lui que dans les *7e* et *9e Symphonies*, ainsi que dans le *trio à l'Archiduc.*

Le *Grand Scherzo* se divise en cinq parties :

1° Exposition du *Scherzo* avec reprise ;
2° Exposition du *Trio* avec reprise ;
3e Réexposition du *Scherzo* sans reprise ;
4° *Trio* sans reprise, quelquefois changé d'aspect ;
5° *Scherzo* sans reprise et concluant.

C'est cette forme que Schumann reprendra et modifiera à son tour, en exposant la seconde fois un nouveau *Scherzo.*

Il y a dans les *quatuors* quinze morceaux de cette manière dont deux — dans les *14e* et *16e* — proviennent de la *Suite* et sont d'une coupe si particulière qu'ils feront l'objet plus loin d'une étude spéciale.

4° Forme *Rondo.*

On trouve dans les quatuors et répartis dans les trois manières cinq morceaux de cette coupe dans lesquels le *rondo* est exprimé trois, et, le plus souvent, quatre fois.

b) FORME CYCLIQUE.

La forme cyclique d'une œuvre est constituée par les rapports mélodiques, harmoniques et rythmiques des divers morceaux qui la composent.

1° Rapports mélodiques.

C'est de l'*Introduction* que découle, ou bien le *quatuor* tout entier, ou bien le premier morceau. Les rapports mélodiques sont ici plus fréquents que dans les *Sonates pour piano*, et notamment toutes les pièces du *14e* sont composées sur le même thème.

2° Rapports harmoniques.

Si dans la moitié des *Sonates pour piano* tous les morceaux d'une œuvre sont écrits sur la même tonique changée simplement de mode, dans les *quatuors*, au contraire, Beethoven, après avoir exposé le premier morceau au ton principal,

emploie pour la tonalité générale des suivants, soit la tierce inférieure, soit le relatif, soit même la sous-dominante. L'usage de ce dernier ton est ici plus fréquent que dans les *Sonates*, est aussi plus justifié, puisque, les pièces étant plus nombreuses, le ton destructeur de la sous-dominante a le temps de s'effacer avant le retour du ton principal dans le dernier morceau. En revanche, la dominante ne devient jamais dans les *quatuors* tonalité principale d'une pièce, sans doute parce que ce ton, revenant nécessairement souvent quand le morceau est basé sur la tonique générale, se trouve être forcément trop entendu.

En règle générale, on peut établir que le plan tonal très étudié des *quatuors* est fondé sur l'arpège de l'accord parfait.

3° Rapports rythmiques.

Ce qui, dans la conception générale d'une œuvre, constitue ses rapports rythmiques, c'est, outre le nombre nécessaire des morceaux, le choix de la forme qu'ils doivent revêtir afin de les mettre séparément en valeur, sans toutefois nuire à l'attitude, s'il est possible de s'exprimer ainsi, qu'ils doivent par souci de l'unité, garder les uns placés auprès des autres. Cette préoccupation hanta certainement Beethoven dans les *quatuors*.

En effet, dès 1802, en même temps que de la *Sonate*, le *Menuet* disparaît du *quatuor* pour n'y plus faire qu'une courte apparition en 1806. Puis, le *Scherzo* s'agrandissait, quand soudain Beethoven conçoit vaguement une nouvelle forme de morceau *médian*. Il tâtonne quelque temps, et voici quelles furent ses quatre principales conceptions :

1° D'abord presqu'une forme *1er Mouvement* (*7e*) ;

2° Un type se rapprochant de la *Variation* (*Danza du 13e*) ;

3° Un souvenir de l'ancienne *Suite* (2e morceau du *14e* et marche du *15e*) ;

4° Enfin un retour au *Scherzo* en supprimant le *trio*, et en introduisant dans une tonalité nouvelle un élément neuf, qui n'est cependant pas une seconde idée.

Trois quatuors contiennent deux mouvements médians : ce sont les *13e*, *14e* et *15e*.

Le mouvement lent est présenté comme deuxième morceau dans neuf *quatuors*, comme troisième dans cinq, et trois *quatuors* en compte deux : les *6e*, *13e* et *14e*.

Le *Rondo*, après suppression complète, reparaît dans la dernière manière : c'est le *11e quatuor*, écrit en 1816, qui marque ce premier retour ; le *15e* en notera un dernier. En même temps que dans le *quatuor*, le *Rondo* reflorissait dans les *Sonates pour piano*, ainsi que le témoigne celui de l'op. 90.

Enfin il faut surtout noter l'importance toute nouvelle et considérable donnée à la *Fugue* et à la *Grande Variation*.

III

Analyse des dix-sept quatuors de Beethoven.

Op. 18.

L'op. 18 est composé de six quatuors *dédiés au prince de Lobkowitz*. Voici ce que pensa la *Gazette de Leipzig* des trois premiers : « Ces trois premiers quatuors doivent être souvent entendus pour être compris : ils ne seront jamais populaires. »

1er Quatuor.

Op. 18, n° 1 (1799-1801)

en *fa* majeur.

Ce quatuor fut publié le premier, mais non le premier composé.

Il est en quatre morceaux, dont trois sur la même tonique.

1° *Allegro con brio.*

En forme *1er Mouvement*, avec un développement terminal.

2° *Adagio affettuoso ed appassionato.*

Andante en forme *1er Mouvement*, écrit à la tierce inférieure du ton principal (en *ré* mineur).

3° *Allegro molto.*

En forme *Scherzo* d'un grand rythme très curieux :

3. 3. 2. 2.

(En *fa* majeur).

4° *Allegro.*

En forme *Rondo*. Le refrain est exposé quatre fois, dont une fois à la sous-dominante.

2me Quatuor.

Op. 18, n° 2 (1799-1801)

en *sol* majeur.

En quatre morceaux dont trois sur la même tonique.

1° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement*. A remarquer que la conclusion des deux Idées leur est commune :

2° *Adagio cantabile.*

Ecrit en *ut* majeur, à la sous-dominante du ton principal. C'est un *andante* en forme *lied* à trois parties dont la deuxième est un *allegro* : cet *allegro* est construit sur la conclusion du thème lent :

L'*andante* de la *Sonate pour piano*, op. 27, n° 1, est de la même construction.

3° *Allegro.*

En forme *Scherzo* (*Sol* majeur).

4° *Allegro molto quasi presto.*

En forme *1er Mouvement* (*Sol* majeur).

3me Quatuor.

Op. 18, n° 3 (1799-1801)

en *ré* majeur.

Ce *quatuor*, en quatre morceaux dont trois sur la même tonique, fut composé le premier de tous.

1° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement.*

2° *Andante con moto.*

Sur une seule Idée, *lied* en cinq compartiments.
En *si* bémol majeur, tierce inférieure du ton principal.

3° *Allegro.*

En forme *Scherzo.* En *ré* majeur, avec le *trio* en *ré* mineur.

4° *Presto.*

En forme *1er Mouvement* (*Ré* majeur).

4me Quatuor.

Op. 18, n° 4 (1801-1802)

en *ut* mineur.

Les *4e*, *5e*, et *6e quatuors* ont été écrits postérieurement aux trois premiers constituant avec eux l'op. 18.

Celui-ci est en quatre morceaux, tous fondés sur la même tonique.

1° *Allegro ma non tanto.*

En forme *1er Mouvement.* Le développement est bâti sur des tonalités spéciales : *sol*, *ut*, et *fa*. Il est d'ailleurs à remarquer que ce dernier ton hantait l'esprit de Beethoven quand il y avait trois bémols à la clef.

2° *Andante scherzoso quasi allegretto.*

De coupe *1er Mouvement* et l'Idée de forme *fuguée.*

3° *Menuetto.*

En forme régulière de *Menuet.*

4° *Allegro.*

En forme *Rondo.* Le refrain est exposé quatre fois. Ce *rondo* rappelle celui de la *Sonate pour piano* op. 13, dite *Pathétique.*

5me Quatuor.

Op. 18 n° 5 (1801-1802)

en *la* majeur.

En quatre morceaux dont trois sur la même tonique.

1° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement.* La seconde Idée est préparée par son rythme.

2° *Menuetto.*

Contrairement à son habitude, Beethoven présente le *menuet* comme deuxième morceau. Le style de cette pièce de forme régulière rappelle celui de Haydn (*La* majeur).

3° *Andante cantabile.*

En forme *Andante varié.* Cinq variations en *ré* majeur, sous-dominante du ton principal.

4° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement.* La seconde Idée fait songer à celle du *Final* de la *Sonate pour piano* op. 13, dite *Pathétique* (*La* majeur).

6me Quatuor.

Op. 18, n° 6 (1801-1802)

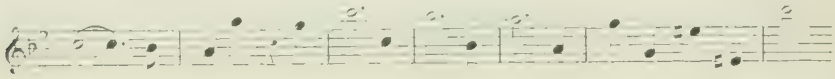
en *si* bémol majeur.

En cinq mouvements dont quatre sur la même tonique.

1° *Allegro con brio.*

En forme *1er Mouvement,* ce morceau contient une seconde Idée qui est restée le modèle de la phrase de *Concerto :*

et sa *finale* se retrouve dans nombre d'opéras italiens :



2° *Adagio ma non troppo*

En forme *Lied* à 3 parties sur la sous dominante, *mi* bemol du ton principal.

3° *Allegro*

En forme *Scherzo*. Le rythme est plutôt un rythme de menuet (*si* bémol).

4° *Adagio*.

En forme *Lied* à 3 parties, ce morceau a été appelé par Beethoven *Malinconia*. C'est une pièce qui sert en quelque sorte de prélude au *final*, mais dont on ne voit pourtant guère l'utilité. Elle est du moins curieuse par ses modulations, dont quelques-unes furent chères à *Philippe Emmanuel Bach*, et l'influence de *Rust*, l'autre des deux véritables prédécesseurs de Beethoven, se fait nettement sentir à la fin (*si* bémol).

5° *Allegretto quasi allegro*.

En forme *rondo*. Le refrain est exposé quatre fois.

Le développement contient un timide rappel de la *Malinconia*. Ici la Gaieté a bien vite raison de la Tristesse. La même idée sera encore traitée dans le *13e quatuor* ; mais là, au contraire, ce sera la Douleur qui terrassera la Joie.

7me Quatuor.

Op. 59, n° 1 (1806)

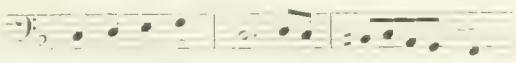
en *fa* majeur.

Dédié au comte Rasoumoffsky.

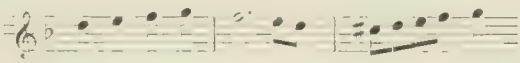
Ce quatuor en quatre morceaux, tous en forme *1er Mouvement* et dont les trois premiers sont des chefs-d'œuvre, marque une évolution importante dans l'esprit de Beethoven au point de la conception du *quatuor*. Les Idées s'élargissent, se pénètrent, et le *développement de la fin*, devenu pour ainsi dire une *exposition terminale*, amène en général une éclosion complète de l'idée principale.

Cette œuvre fut quelquefois, du fait des instrumentistes, l'objet de fortunes diverses. Composée en 1806, elle fut exécutée pour la première fois en 1812 à Moscou. C'est là que le violoncelliste *Bernhard Romberg*, auteur de *quatuors* alors très *à la mode*, après en avoir lu quelques pages, la rejeta loin de lui en signe de mépris.

Plus tard, un autre violoncelliste, *Auguste Franchomme*, avait, paraît-il, la déplorable habitude, quand il l'exécutait, de corriger Beethoven, et de bécarriser dans le 1er morceau le *si* ♭ de la 5e mesure :



Et ses partenaires de lui répondre avec fadeur en diésant *ut* :



Tant il est vrai que l'envie et le mauvais goût sont de tous les âges artistiques.

1° *Allegro.*

En forme *1er Mouvement.* La 1re Idée est composée de deux éléments : un élément rythmique et un élément mélodique. C'est ce dernier qui constitue la cellule du morceau :

cellule constamment développée et génialement employée.

Après 2 Ponts dont le premier est issu d'un fragment de la 1re Idée apparaît la 2e Idée. Simple, elle est pénétrée par la première au moyen de la cellule augmentée de valeur.

Le *développement*, qui contient de la 1re Idée une amplification suivant la formule des anciens *Alleluias*, est en 5 parties.

Après la rentrée, un superbe *développement terminal* fait éclore dans toute sa splendeur l'Idée principale tout entière mêlée à des éléments précis du second thème.

2° *Allegretto vivace e sempre scherzando.*

En forme 1er *Mouvement* sur la sous-dominante, *si* ♭, du ton principal.

Ayant comme point de départ un élément rythmique très caractéristique, ce morceau est double. Il renferme deux *expositions*, deux *ponts*. Seule la seconde Idée est simple. Le *développement* du milieu en quatre parties se répète exactement comme *développement terminal*. Le plan tonal *si* ♭ *ré* ♭ *sol* ♭ constitue une marche dans les tons sombres.

3° *Adagio molto e mesto.*

En forme 1er *Mouvement* sur la tonique principale changée de mode, *fa* mineur.

La 1re Idée est tout à fait de la même essence que celle de l'*Andante* de la *Symphonie héroïque.*

Dans le *développement*, divisé en quatre parties, il faut remarquer une phrase en *ré* bémol, issue de la 2e Idée : c'est déjà une *Variation*, genre auquel Beethoven pensait dès lors beaucoup.

Le plan tonal est *fa* mineur, *la* bémol, *ré* bémol.

4° *Allegro.*

En forme 1er *Mouvement.* Ce *final* de forme régulière est le morceau de beaucoup le moins intéressant de l'œuvre. Pour faire plaisir au dédicataire, Beethoven employa une mélodie russe qui entre par redites successives. Il

est à remarquer en passant que, chaque fois que le maître se servit de thèmes populaires, c'est toujours à la Russie qu'il les emprunta.

8me Quatuor.

Op. 59, n° 2 (1806)

en *mi* mineur.

En quatre mouvements, tous sur la même tonique.

1° *Allegro.*

En forme 1er *Mouvement* : cellule.

De coupe régulière.

2° *Molto adagio.*

Andante en forme 1er *Mouvement.* Les deux Idées sont pénétrées par un rythme unique qui devient lui-même un personnage.

3° *Allegretto.*

En forme *Grand Scherzo* dont c'est ici le premier type.

4° *Presto.*

Moitié en forme 1er *Mouvement*, moitié en forme *Rondo.* Cette dernière forme est accusée par une redite de la 1re Idée aussitôt l'*exposition.* La *rentrée* se fait par la 2e Idée qui se développe avant que la 1re suivie du Pont soit réexposée, expliquée et rendue concluante.

Dans l'*exposition*, la 1re Idée qui donne l'impression d'être en *ut* majeur est cependant bien en *mineur.*

9me Quatuor.

Op. 59, n° 3 (1806)

en *ut* majeur.

En quatre morceaux dont trois sur la même tonique, ce *quatuor* est improprement appelé *Quatuor avec Fugue*, le dernier morceau n'étant pas en cette forme, mais bien en celle 1er *Mouvement.*

1° *Andante con moto. Allegro vivace.*

En forme régulière de 1er *Mouvement*, ce morceau est précédé d'une Introduction qui n'aura pas encore de répercussion dans le reste de l'œuvre. Il comprend 3 systèmes de développement : 1° par la cellule :

2° par le Pont; 3° par le rythme de la cellule. Il n'a pas de *développement terminal.*

2° *Andante con moto quasi allegretto.*

En forme *1er Mouvement.* Sur la tierce mineure inférieure *la* mineur du ton principal, il est bâti sur un rythme tout le temps uniforme. Le *développement* mène vers les tons sombres.

3° *Menuetto.*

Véritable *Menuet* avec le trio écrit à la sous-dominante. (*Ut*, ton principal de la pièce).

4° *Allegretto.*

En forme *1er Mouvement* et non en forme *Fugue.* C'est ici une véritable assimilation de la forme *fuguée* à la forme *Sonate.* Le *développement* est en quatre parties, offrant quatre systèmes différents. Le *développement terminal* contient une *Pédale* comme dans une *Fugue* et, toujours comme dans ce genre, la fin du morceau est construite sur des formules de cadences.

10me Quatuor.

Op. 74 (1810)

en *mi* bémol majeur.

Dédié au prince de Lobkowitz.

En quatre morceaux, dont deux seulement sur la même tonique, l'*Andante* étant à la *sous-dominante* et le *Scherzo* au *relatif*, cette œuvre est appelée en Allemagne *Quatuor des Harpes*, dénomination suggérée par un passage, dans la première pièce, exécuté en *pizzicato.* Elle fut composée un peu avant la *Sonate pour piano* op. 81 : *Les Adieux.* Voici le jugement que porta sur elle la *Gazette de Leipzig* : « Il est à désirer que la musique ne s'égare pas dans ce genre-là. »

1° *Poco adagio. Allegro.*

En forme *1er Mouvement*, ce morceau est précédé d'une *Introduction* lente contenant trois rythmes qui se rencontreront dans le cours de la pièce, notamment dans la 2e partie du *développement.*

2° *Adagio ma non troppo.*

Andante en forme *Lied* à six parties. La phrase est binaire, et sa conclusion

impressionna sans doute beaucoup Mendelssohn, car on la retrouve dans une de ses symphonies.

A la fin de la pièce revient — est-ce par hasard ou par intention ? — le rythme du Pont du 1er morceau.

3° *Presto*

C'est un morceau de coupe *Grand Scherzo*, de forme tout à fait régulière, dont le *trio* renferme un chant populaire et qui s'enchaîne à la pièce suivante.

1° *Allegretto con Variazioni.*

Le *final* est composé de sept *variations* sur un thème en deux périodes, variations dont les rythmes rappellent, peut-être intentionnellement, ceux employés dans les différentes pièces de l'œuvre.

11me Quatuor.

Op. 95 (1816)

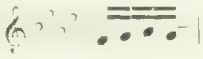
en *fa* mineur.

Dédié à son ami DOMANOVETZ.

En quatre morceaux dont trois sur la même tonique, l'*Andante* étant à la tierce mineure inférieure, *ré* majeur ; cette œuvre accuse, surtout dans le premier morceau, la tendance de Beethoven à dramatiser le *quatuor*.

1° *Allegro con brio.*

En forme *1er Mouvement*, ce morceau s'ouvre par l'exposé de la cellule :



La 1re Idée est formée de deux éléments : un élément rythmique et un élément mélodique.

Le Pont est bâti sur la cellule.

La 2e Idée est en 3 phrases : c'est aussi sur la Cellule qu'est basé le second membre de phrase, tandis que c'est l'élément mélodique de la 1re Idée qui constitue le troisième.

A la *réexposition*, la 1re Idée ne fait que s'esquisser, laissant la place à une fausse rentrée de la 2e en *ré* ♭, tonalité qui amène bientôt, et dans toute sa fraîcheur alors, cette Idée au ton principal.

Le *développement terminal* est donné par la Cellule.

Les Idées de cette pièce sont dramatiques, et l'on semble assister à la lutte de l'élément rythmique contre l'élément mélodique.

2° *Allegretto ma non troppo.*

En forme *Lied* à cinq parties, précédée d'une courte *Introduction* de deux mesures qui sera très développée, comprenant un deuxième compartiment en style *fugué*, cette pièce, en *ré* majeur, s'enchaîne à la suivante.

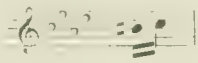
3° *Allegretto assai vivace ma serioso.*

En forme *Grand Scherzo*. Le 1er *trio* est écrit en *sol* ♭, pour *fa* ♯, et en *ré* majeur. Ce ton de *fa* ♯, fort éloigné de *fa* mineur, ton du *quatuor* en général et du *Scherzo* en particulier, s'explique par la nécessité de relier tonalement ce

morceau au précédent qui est en *ré* majeur. A la reprise le *trio* reviendra dans ce ton de *ré* d'abord, pour moduler bientôt en *ut*, dominante de *fa* mineur.

1° *Larghetto espressivo. Allegretto agitato.*

C'est un *rondo*, et pas un des meilleurs, précédé d'une *introduction* expressive dans laquelle se trouve exposée la cellule de la pièce :



La conclusion, plutôt inexplicable, semble participer du *drame*.

12me Quatuor.

Op. 127 (1822-1825)

en *mi* bémol.

Dédié au prince Nicolas DE GALITZIN.

En quatre morceaux, dont trois sur la même tonique, l'*Andante* étant à la *sous-dominante*, cette œuvre est admirable.

1° *Maestoso. Allegro.*

En forme *1er Mouvement*, le morceau s'ouvre par une *Introduction* qui joue dans le reste de la pièce un rôle important : ce sont ses trois apparitions qui donneront les assises tonales : *mi* ♭, *sol*, *ut*.

La pièce est monorythmique et la 2e Idée, quoique en trois phrases mais courtes, est à peine marquée ; elle est pénétrée par la 1re, coupée, elle, comme une phrase de chanson dont le rythme changera au cours du *développement terminal*.

2° *Adagio ma non troppo e molto cantabile.*

Ce sont sur un thème binaire cinq splendides *variations*, du type de la *grande variation* beethovénienne, la *variation-personnage*.

1re Variation. Ce n'est déjà plus le thème : le rythme est changé, et c'est au violoncelle qu'est confié le rôle important.

2e Variation. En quelque sorte un *duo* des deux violons.

3e Variation. Apparition d'un thème nouveau émané du thème principal dont il ne reste plus que l'ossature.

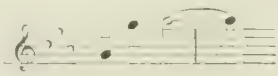
4e Variation. Seules demeurent les harmonies du thème initial qui ne revient que comme un souvenir.

5e Variation. Cette dernière variation est du genre *décoratif*, ainsi que celles de la *9e Symphonie* : le thème se représente orné d'un rythme nouveau.

Une *conclusion* admirable termine la pièce.

4° *Finale.*

En forme *1er Mouvement* avec une cellule très accusée :



La 1re Idée, d'allure populaire, est composée de deux éléments, et c'est sur elle qu'est construit le Pont.

La 2e Idée, reprise par Mendelssohn dans le *final* d'une de ses symphonies, présente quelques mesures d'une écriture très avancée pour l'époque de Beethoven.

Le *développement* en trois parties est très intéressant : dans la 3e les deux thèmes sont traités ensemble en même temps que la cellule.

Une fausse *rentrée* de la 1re Idée à la sous-dominante amène au ton la *réexposition*, privée du Pont.

Le *développement terminal* est curieux : c'est une *grande Variation*, qui fait cependant ici partie intégrante du morceau ; du premier thème Beethoven tire une phrase d'une grandeur indicible, et, par une série de tonalités établies sur une longue série de cadences, l'amène à conclure.

13me Quatuor.

Op. 130 (1825-1826)

en *si* bémol majeur.

Dédié au prince Nicolas DE GALITZIN.

En six morceaux dont trois sur la même tonique, le premier *Andante* étant à la tierce mineure inférieure, le deuxième à la sous-dominante, et le *Scherzo* à la tierce mineure supérieure, ce *quatuor* est d'une structure très intéressante. Sa composition est postérieure à celle du *14e* et son *final*, d'une forme assez indéterminée, est la dernière œuvre achevée de Beethoven : il fut écrit en novembre 1826.

Au sujet du ton de *si* bémol, ton principal de cette œuvre, de *Lenz* a écrit : « On dirait que ce ton rendait le plus fidèlement aux yeux de Beethoven les traits de sa chimère. » La *4e Symphonie*, les *Sonates pour piano* op. 32 et 106, le *trio à l'Archiduc*, le *6e Quatuor*, sont également basés sur cette tonique.

1° *Adagio ma non troppo Allegro.*

En forme 1er *Mouvement* ce morceau dont le plan tonal est *si* ♭, *sol* ♭, *ré* ♭, est précédé d'une *Introduction* contenant tous les éléments de la pièce, soit à l'état réel, soit à l'état virtuel. Elle présente, pourrait-on dire, la demande que fait l'*Instinct de Douceur*, demande à laquelle l'*Instinct de Violence* répond dans la 2e partie.

La 2e Idée de l'*Allegro*, exposée fragmentairement comme l'a été la 1re, est très pénétrée par celle-ci.

Le *Développement* est construit sur la Cellule :

et la *Conclusion* est donnée aussi par elle.

Cette pièce très dramatique expose pour ainsi dire la lutte de la Violence et de la Douceur et se termine par la victoire de cette dernière.

2° *Presto.*

En coupe *Scherzo* ce nouveau est de forme régulière, et offre encore des apparences dramatiques de Violence et de Douceur.

3° *Andante con moto ma non troppo.*

En forme *Sonate sans développement.*

4° *Alla danza tedesca.*

En forme *Scherzo* dont le *trio* module beaucoup.

6° *Adagio molto expressivo.*

Intitulé par Beethoven *Cavatina*, c'est un *lied* dans le style de *l'Andante de la 9e Symphonie.* Dans la 2e partie s'expose encore une idée dramatique de même origine que celles offertes par les première et deuxième pièces : c'est ici l'antagonisme de la Souffrance et de la Placidité. Ce passage est du même esprit que la *Sonate pour piano*, op. 110.

6° *Allegro.*

Le *final* est en forme *Rondo* et en forme *1er Mouvement*, plutôt cependant en cette dernière. L'idée de *Rondo* n'est évoquée que par la place qu'occupe une 3e Idée, tout au commencement du *développement* : celui-ci est *fugué.*

14me Quatuor.

Op. 131 (1825)

en *ut* ♯ mineur.

Dédié au baron DE STUTTERHEIM.

En six morceaux formant chacun un des termes d'une grande formule de cadences :

Le 1er est en *ut* ♯ mineur.
Le 2e en *ré* majeur (*sixte napolitaine*).
Le 3e en *la.*
Le 4e en *mi.*
Le 5e en *sol* ♯.
Le 6e en *ut* ♯.

Ce *quatuor*, édité par *Schott*, fut payé par lui 80 ducats, environ 240 francs. Il est en général composé de morceaux d'une forme particulière qui s'éloigne de la forme *Sonate.* Dans tout le cours de cette œuvre il est à remarquer que Beethoven est préoccupé de la *Sixte napolitaine.*

1° *Adagio ma non troppo e molto espressivo.*

C'est une sorte de longue *Introduction* en forme *fuguée*, parfois du style de *Josquin des Prés*, dont le dessin du *sujet* :

se répercutera dans toutes les autres pièces.

2° *Allegro molto vivace.* En forme *Suite*, c'est-à-dire allant de la tonique à la dominante avec retour à la tonique. Le dessin :

reparaîtra souvent dans le *quatuor*.

3° *Allegro moderato, Adagio, Andante ma non troppo e molto cantabile.*

Ce sont, précédées d'un *Récit* du genre de ceux de la *9e Symphonie*, 8 *Variations* sur un thème moins bien choisi que celui employé dans le *12e quatuor*.

Les : 1re, 3e (celle-là étant de toutes la moins intéressante) et 6e *Variations* sont du genre *décoratif*. Sauf la 8e, plutôt un *développement*, les autres sont *amplificatrices*. La 2e est fondée sur les harmonies caractéristiques. Dans la 4e apparaît le thème sous l'ornement de ces mêmes harmonies qui sont présentées nues dans la 5e. La *Conclusion* est donnée après la *Réexposition* du thème par son propre agrandissement.

4° *Presto.*

En forme *Grand Scherzo*. Le *trio* est à la sous-dominante, et il faut même par là s'expliquer l'effet de la dominante qu'apporte à la fin le retour de la tonique.

5° *Adagio quasi un poco andante.*

Lied simple très court.

6° *Allegro.*

En forme 1er *Mouvement* le *final* provient harmoniquement de la *fugue* du début de l'œuvre. Un développement *fugué* rappelle également comme genre celui de la première pièce.

Dans la *réexposition* la 2e Idée est d'abord développée en *ré* majeur *sixte napolitaine* du ton principal, pour justifier le ton du 2e morceau.

Le *développement terminal* conclut en majeur.

15me Quatuor.

Op. 132 (1826)

en *la* mineur.

Dédié au prince Nicolas DE GALITZIN.

Comme composition antérieure de quelques mois au *13e*, ce *quatuor* est formé de cinq pièces, dont quatre sont établies sur la même tonique, deux fois changée de mode, l'*andante* étant écrit sur la gamme grégorienne de *fa* avec le *si* ♮.

1° *Assai sostenuto. Allegro.*

De forme nouvelle, ce morceau est en 3 *expositions*, la 1re à la tonique, la 2e à la dominante, la 3e à la tonique majeure, mais chacune toujours précédée

de l'*Introduction*, phrase de Tristesse, qui, par son dessin caractéristique, semble dès le début détenir la clé de la pièce.

La 2e Idée, qui sert de début à la 3e Exposition, est exposée d'abord en *fa*, à sa place normale, et est composée de 3 grandes phrases.

Ce morceau est un modèle : il est à la fois très beau et admirablement architecturé, bien que très différent de la forme usuelle.

2° *Allegro ma non tanto.*

L'Idée de ce *Scherzo*, de forme ordinaire, est de coupe *lied*. Le *trio* est dans la même tonalité.

3° *Molto adagio.*

Andante remarquable, de forme *lied* en cinq parties, dont les compartiments impairs sont établis sur un *choral* à cinq parties, varié souvent comme celui du *final* de la 9e *Symphonie ;* cette *Canzona* offre l'image des impressions successives de l'auteur : sa maladie, sa souffrance et comme un remerciement pour sa guérison. Du même ordre d'idées que l'*arioso* et le *final* de la *sonate pour piano* op. 110, il apparaît toutefois que cet admirable morceau n'est pas la reproduction mais bien le complément de l'œuvre citée.

4° *Alla marcia assai vivace.*

Cette *marche*, établie sur une phrase binaire, est la Suite poétique de la pièce précédente : le malade guéri se remet en route. Le *final* s'esquisse dans les dernières mesures.

5° *Allegro appassionato.*

Le *final* est un *rondo* dont le refrain est exprimé quatre fois. Toute la musique de Mendelssohn semble sortir de cette composition.

16me Quatuor.

Op. 135 (1826)

Fa majeur.

Dédié à Johann Wolfmeier.

En quatre morceaux dont trois dans la même tonique, l'*andante* étant à la tierce moyenne inférieure.

1° *Allegretto.*

En forme 1er *Mouvement*, ce morceau est précédé d'une sorte d'interrogation

qui est le thème caractéristique de la pièce et — peut-être — la clé du *final*. Il est de forme régulière : toutefois la circulation du thème interrogateur lui donne une physionomie particulière.

2° *Vivace*

Scherzo de forme régulière dont le *trio* présente en son second élément une *musette* plus pittoresque qu'intéressante.

3° *Lento assai cantante e tranquillo.*

C'est un *andante* en 3 parties de la même essence dramatique que la *Canzona* du *15e* et que l'*Andante* de la *Sonate pour piano* op. 110 : le tourment de la maladie qui vient troubler la quiétude du repos. Il convient de remarquer l'extrême simplicité des moyens employés dans cette pièce superbe pour obtenir un *maximum* d'expression : il n'y a *aucune* modulation.

4° *Grave ma non troppo tratto.*

Ce *final* a été intitulé par Beethoven : « Der schwer gefasste Entschluss », c'est-à-dire « L'entreprise difficile ». Faut-il ajouter foi à l'anecdote que rapporte *Schindler*, croire que Beethoven, ennuyé par sa gouvernante lui demandant à tout instant : « Faut-il faire cela ? » répondait avec vivacité : « Il faut le faire ! » que de cette impatience serait né ce morceau ? On ne sait. Il est plus simple de penser que ce sont ici des thèmes populaires qui sont traités.

Ce *final*, assez vulgaire d'ailleurs, notamment par sa seconde Idée, est de coupe *1er Mouvement* et de forme régulière.

17me Quatuor. (1)

Op. 133 (1825)

en *si* bémol.

Grande Fugue tantôt libre tantôt recherchée.

Dédiée au Cardinal Archiduc Rudolph.

Cette *grande Fugue* fut composée en 1825 en même temps que les cinq premiers morceaux du 13e *Quatuor* à qui elle devait primitivement servir de *final*. Une fois achevée, la trouvant sans doute trop importante pour clore une œuvre déjà longue, Beethoven la remplaça par la pièce terminale dont il a été parlé plus haut en même temps que de l'op. 130, et fit de celle dont il est question ici l'objet d'un quatuor spécial.

C'est une *Fugue* à deux sujets et à variations. L'unité de l'œuvre est donnée par un Thème principal, *contre-sujet* de la 1re Fugue qui devient *Sujet* de la 2me.

On peut, pour en faciliter l'analyse, la diviser en six grandes parties, subdivisées elles-mêmes.

I. — Introduction.

Exposition, dans des tons voisins amenant celui de la dominante, du thème principal sous ses 4 aspects importants :

(1) Ce quatuor qui, par sa coupe spéciale, ne fait guère partie de l'ensemble des Quatuors de Beethoven, ne figure pas aux programmes du *Quatuor Zimmer*. C'est volontairement qu'il n'y a pas été introduit. C'est volontairement aussi que nous avons publié ici l'analyse de cette œuvre pour les érudits et curieux de la musique dont la lecture sur le livre leur donnera certes une satisfaction plus grande que celle de l'audition réalisée.

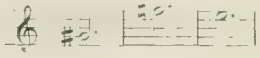
1° Dans la forme de *contre-Sujet* de la 1re Fugue ;

2° Dans le rythme de la 2e Fugue ;

3° Dans la forme de *Sujet* de la 2e Fugue ;

4° Accompagné par le rythme du *contre-Sujet* de la 2e Fugue.

Ce thème principal contient la cellule génératrice de toute l'œuvre.



II. — 1re Fugue.

Comprenant trois variations.

1° Énoncé du *contre-Sujet* seul.

Exposition de la Fugue selon les règles normales. 4 entrées (S. R. S. R.)

Le thème issu de la cellule est caractérisé par l'étendue de ses intervalles mélodiques.

Épisode par le rythme.

Reprise du *Sujet* à une seule partie amenant la :

2° *1re Variation.* Par le *Sujet*, exposition (S. R.) à la sous-dominante sur un rythme nouveau en triolets.

Épisode par la tête du *Sujet.*

Comme plus haut, reprise à une seule partie, cette fois non pas du *sujet* mais de la *Réponse* amenant :

Par la *Réponse* altérée une exposition (R.) au relatif.

Épisode par le rythme du sujet.

3° *2e Variation.* En *si* bémol, ton principal, exposition (S. R.) avec un rythme nouveau en doubles croches.

Épisode par le rythme du *Sujet* accompagné par les doubles croches.

4° *3e Variation.* Au ton, exposition (S. R. S. R.). Le *Sujet* varié emprunte le rythme des triolets.

Comme dans les deux premières subdivisions, la reprise du *Sujet* à une seule partie amène la :

III. — Deuxième fugue.

Comprenant également trois variations.

1° *Ré* bémol. Comme dans la 1re Fugue, énoncé du nouveau *contre-Sujet* seul, issu de la cellule, sur un rythme annoncé dans l'*Introduction.*

Exposition (S. R. S. R.) où le nouveau *Sujet* est le *contre-Sujet* de la précédente Fugue.

Épisode d'abord par la *Réponse* en canon, puis par le *Sujet* développé.

Développement du *contre-Sujet* qui amène là :

2° *1re Variation.* En *si* ♭, ton principal, exposition (S. R.) de la 2e Fugue sur un rythme entendu dans l'*Introduction.*

Épisode par le *Sujet* dans ce rythme.

Réexposition, comme dans la 1re Fugue, mais ici à deux parties, du *Sujet* amenant la :

5° 2e *Variation*. En *la* ♭, exposition (S. R. S. R.) du *Sujet* par augmentation sur le *Sujet* renversé avec le rythme de la 1re variation.

6° 3e *Variation*. Divertissement sur le *Sujet* par diminution et très modulant.

IV. — Développement des deux fugues en trois parties.

1° Divertissement par le dessin du premier *Sujet*.

2° Divertissement par le premier *Sujet* et la tête du Second.

3° Divertissement par le deuxième *Sujet*, droit et par mouvement contraire, avec le deuxième *contre-Sujet* et le rythme du premier, amenant la :

V. — Réexposition au ton.

1° Réexposition, et reprise de la 1re variation, de la 2e Fugue.

2° Développement de la 2e Fugue.

VI. — Conclusion

en *si* ♭ ton principal.

1° Souvenir de la 1re Fugue par son *Sujet*.

2° *Sujet* de la 2e Fugue.

3° Péroraison par le premier *Sujet* droit sur l'augmentation du deuxième avec le rythme en triolets de la 1re Fugue.

4° Fin par l'affirmation de la cellule de l'œuvre très agrandie.

Paris, 5 Avril 1909.

Pierre COINDREAU.

GRAVURE ET IMPRESSION
— DE MUSIQUE —
P. BERNARD-ERNOULT
ROUBAIX - TOURCOING

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

FEB 05 '81
FEB 09 '81
JAN 28 '82
JAN 22 '82
APR 21 '82
APR 17 '82
OCT 20 1986
OCT 20 1986
MAR 08 1989
MAR 22 1989
MAR 12 1989
APR 21 1990
12 AVR. 1990
NOV 26 1999
NOV 26 1999
-12- 14 1999
DEC 13 1999

a39003 007035180b